

XNOYBIS, III, ARC-EN-CIEL, L'ÂME OUVERTE, ANAHIT

© Friedrich Jaecker
20. Dezember 2024

Der dritte Satz von *Xnoybis* wurde aus der Perspektive der Partitur bereits beschrieben. Aus der Tonbandaufnahme, die dem Stück zugrunde liegt, gingen noch drei weitere Werke hervor, nämlich das Violinkonzert *Anahit* (1965), *Arc-en-ciel* für zwei Violinen (1973) und *L'âme ouverte* für Violine solo (1973). Die Tonbandaufnahme liegt in mehreren Kopien vor, die in der nachfolgenden Tabelle verglichen werden.¹

File ²	Dauer A	Schlussston	Dauer T	Aufschrift
135	3:17	F5 -08 Ct	3:15	per 2 violini
142	3:34	E5 -48 Ct	3:15	
134 L, R	3:05	E5 +28 Ct	2:58	
154	2:53	F5 +13 Ct	2:54	Concerto per vlno
154	2:47	F#5 -43 Ct	2:52	„
252 L	2:52	F5 -22 Ct	2:50	
252 R	2:57	F5 -22 Ct	2:55	
277	3:24	E5 -48 Ct	3:06	
285-1	3:07	E5 +22 Ct	2:59	XNOIBIS preghiare per Vl.
285-2	3:03	E5 +18 Ct	2:55	„
285-3	3:14	F5 -33 Ct	3:10	„

Die zahlreichen Aufnahmen unterscheiden sich stark in ihrer Dauer (in der Tabelle steht A für „Aufnahme“). Das liegt einerseits daran, dass Scelsi die ursprüngliche Aufnahme „beschnitten“ hat. Auf dem Tonband Nr. 134 wird uns das drastisch vor Augen geführt: Hier fehlt auf der linken Spur der Anfang und auf der rechten das Ende.³ Bei allen anderen Kopien ist der Schluss vollständig, während am Anfang ein mehr oder weniger langes Stück fehlt. Die Dauernunterschiede resultieren andererseits auch aus den unterschiedlichen Tonhöhen, einer Folge leicht unterschiedlicher Bandgeschwindigkeiten. Bei mehreren Kopiervorgängen summieren sich diese Abweichungen: Zwischen der tiefsten und höchsten Aufnahme besteht eine Differenz von mehr als einem Ganzton (205 Ct). Die Aufnahme auf Nr. 142 ist die tiefste und längste. Transponiert man sie mit Hilfe eines „Time-Stretching“-Programms um 152 Ct aufwärts (Schlussston f^2), verkürzt sich die Dauer (T für „transponiert“) auf 3:15 Minuten.⁴ Damit kommt man der Dauer, die man aus den Metronomangaben und der Anzahl der Viertel errechnen kann, ziemlich nahe. Für *Arc-en-ciel* ergibt sich rechnerisch eine Dauer von 3:03 Minuten. In der gedruckten Partitur ist eine Spieldauer von 3:26 Minuten angegeben. Für den dritten Satz von *Xnoybis* errechnet man eine Dauer von 3:23 Minuten, während in den gedruckten Noten eine Spieldauer von 5:20 Minuten vermerkt ist – eine abwegig erscheinende Angabe, für deren Ursprung später noch eine einleuchtende Erklärung gegeben

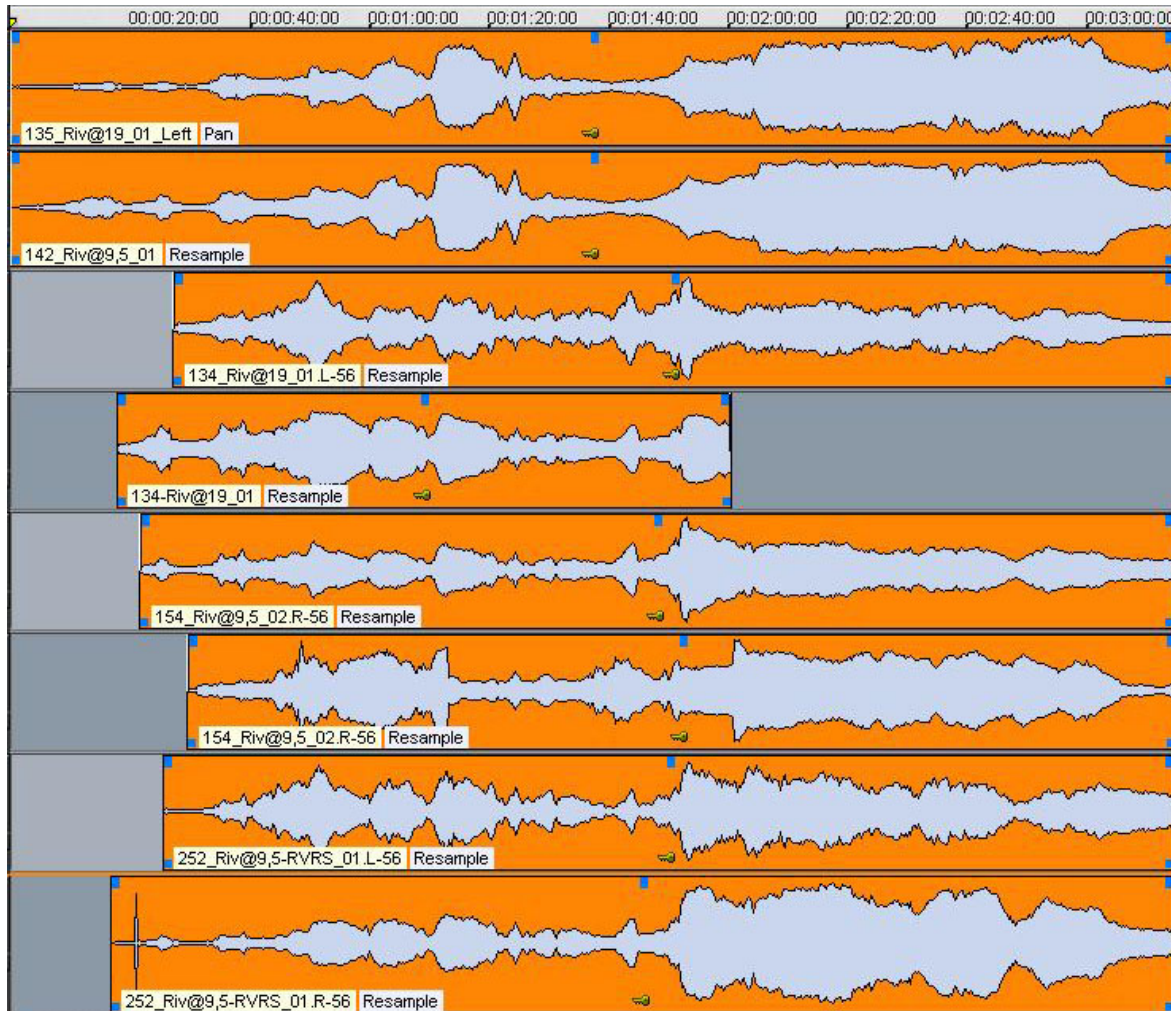
¹ Die Aufnahmen zu *Anahit*, die mit dem „Orchesterpart“ auf eine Spur abgemischt sind, wurden nicht berücksichtigt.

² Die Archivnummern der Audiofiles werden in der Tabelle abgekürzt. Im einzelnen handelt es sich um: NMGS0135-551, Riv@19_01.R-56_stretched_to_9,5.MP3, 1:25:44–1:29:00; NMGS0277-195, Riv@9,5_01.L-128.mp3, 46:31–49:55; NMGS0142-592, Riv@9,5_01.L-56.mp3, 1:30:33–1:34:06; NMGS0134-514, Riv@19_01.L-56.mp3, 0:33–3:29 und Riv@19_01.R-56.mp3, 0:36–2:23; NMGS0154-315, Riv@9,5_02.R-56.mp3, 19:44–22:36 und 22:50–25:30; NMGS0252-154, Riv@9,5-RVRS_01.L-56.mp3, 6:05–8:58 und Riv@9,5-RVRS_01.R-56.mp3, 6:01–8:57; NMGS0285-447, Riv@9,5_02.L-128.mp3, 28:34–31:40.

³ In der Tabelle wurden beide Aufnahmen kombiniert.

⁴ Ist z der Zeitfaktor und x das Transpositionsintervall in Cent/100, so gilt $z = \sqrt[12]{2^x}$.

wird. Das Bildschirmfoto auf der nächsten Seite zeigt die Wellenform einiger transponierter Audiofiles. Die Aufnahmen auf Nr. 135 und 142 stimmen am deutlichsten überein. Es sind auch die einzigen vollständigen Aufnahmen, während bei allen anderen der Anfang fehlt. Der Detailreichtum nimmt mit der Anzahl der Kopiervorgänge naturgemäß ab. Außerdem manipulierte Scelsi beim Kopieren oft die Lautstärke.



Transponierte Kopien von *Xnoybis*, *Arc-en-ciel*, *L'âme ouverte* und *Anahit* (Oberstimme, erste Phrase)

Nur auf der Tonbandschachtel Nr. 285 findet sich ein Hinweis auf den Titel von *Xnoybis*. Das Band enthält drei Aufnahmen des dritten Satzes hintereinander, von denen sich nur die dritte minimal von den ersten beiden unterscheidet. Scelsi fasst die drei Zählwerksnummern mit einer geschweiften Klammer zusammen und schreibt daneben „ottimo“ („sehr gut“) und „Preghiere per Vl.“ („Gebete für Violine“). Die Schreibweise des Titels „Xnoibis“ mit „i“ erinnert an die des Flötenstücks *Pwyll*, das Scelsi ursprünglich „Pwill“ schrieb.¹ Zu dem Untertitel findet sich kein weiterer Hinweis.

Auf die Schachtel von Nr. 135 schreibt Scelsi „per 2 violini“ und „qui c'è qualcosa per 2 vl“ („hier gibt es etwas für zwei Violinen“), was sich auf *Arc-en-ciel* beziehen dürfte. Vergleicht man die beiden Partituren, stellt man fest, dass Vieri Tosatti im dritten Satz von *Xnoybis* den Ausgangston der Tonwanderung bei d^2 und den Zielton bei f^2 ansetzt, während Riccardo Filippini in *Arc-en-ciel* vom erhöhten d^2 ausgeht und bei e^2 ankommt. Der durchmessene

¹ Auf den Tonbandschachteln NMGS0288-139, NMGS0294-414 und NMGS0340-338 sowie in den Werkverzeichnissen D, E, F, G und M4.

Tonraum beträgt demnach bei Tosatti 300 Ct, bei Filippini aber mit 150 Ct nur halb so viel. Misst man die genauen Tonhöhen der Bandaufnahmen, so ergibt sich für Nr. 135 ein Ausgangston¹ von $dis^2 + 12$ Ct und ein Zielton $f^2 - 8$ Ct, woraus ein Tonraum von 180 Ct resultiert. Die Aufnahme bewegt sich also zwischen den Extremen der beiden Partituren. *Arc-en-ciel* kommt der akustischen Vorlage aber näher als *Xnoybis*. Filippini hält sich enger daran, während Tosatti die Tonwanderung prägnanter gestaltet, als sie in der Aufnahme ist. Darüber hinaus ist Tosattis Partitur detailreicher, feinste Klangereignisse finden ihre Entsprechung in instrumentalen Aktionen. So werden beispielsweise die Lautstärkeschwankungen, die in der Aufnahme Nr. 142 bei 1:30:51 und 1:30:54 zu hören sind, in T. 5 in ein Fingerpizzicato und in T. 6 in den neu einsetzenden Ton auf der dritten Saite umgesetzt. In *Arc-en-ciel* findet man von T. 6 zu 7 nur einen Schweller auf der dritten Saite. Ein Grund dafür könnte darin liegen, dass die Aufnahme Nr. 135, die Filippini anscheinend zur Verfügung stand („per 2 violini“), etwas verwaschener klingt. Einem anderen Klangereignis scheint dagegen Tosatti keine Bedeutung beizumessen: Auf dem Band Nr. 135 ist bei 1:27:57 und auf Nr. 142 bei 1:32:56 ein deutlicher Differenzton zu hören, den Filippini in der Notation immerhin andeutet, ohne ihn instrumentatorisch realisieren zu können. Tosatti scheint ihm allerdings gar keine Bedeutung beizumessen, denn in seiner Partitur taucht er überhaupt nicht auf, was an den ursprünglich fehlenden und nachträglich hinzugefügten Differenzton im dritten der *Quattro pezzi per orchestra* denken lässt. Von Frances-Marie Uitti ließ Scelsi eine der besagten Aufnahmen noch einmal für Violine transkribieren. Für *L'âme ouverte* sieht sie eine wesentlich einfachere Skordatur vor ($a - d^1 - a^1 - e^2$) als Tosatti für *Xnoybis*.

Scelsi bezeichnet *Xnoybis* in seinen Lebenserinnerungen als kleine „Bombe“ mit großer Sprengkraft, als das in seiner Art radikalste Stück überhaupt.² Zum Erfolg der Uraufführung am 11. November 1964 in Paris trug der Geiger Devy Erlih sicher entscheidend bei. Wir können einen Eindruck von seinem Spiel durch zwei Aufnahmen aus dem Scelsi-Archiv gewinnen.³ Für den dritten Satz braucht Erlih in der einen Aufnahme 5:33 Minuten, in der zweiten (einer 1965, im Jahr nach der Uraufführung produzierten Studioaufnahme mit mehreren Takes) 5:19 beziehungsweise 5:08 Minuten. Es liegt daher die Vermutung nahe, dass die in den gedruckten Noten angegebene Spieldauer von 5:20 Minuten auf die Interpretationen von Devy Erlih zurückgeht.

Scelsis Arbeitsweise, Tonbänder zu bespielen und diese dann in Partituren übertragen zu lassen, macht die Datierung seiner Werke insofern kompliziert, als es immer mindestens zwei Daten gibt: das der Einspielung (über das man letztlich nur Vermutungen anstellen kann) und das der Notenfassung. Im Fall von *Xnoybis* (1964) dürften die Daten wohl nicht weit auseinanderliegen, bei *Arc-en-ciel* und *L'âme ouverte* (beide 1973) ist der Zeitabstand von mindestens neun Jahren dagegen erheblich. Urteile über die musikalisch-ästhetische Entwicklung Giacinto Scelsis sind daher nur mit Vorsicht zu fällen.

Das Duo *Arc-en-ciel* wurde von Massimo Coen, dem Primarius des Quartetto di Nuova Musica, und seinem Kollegen Mario Buffa uraufgeführt, die Soloversion *L'âme ouverte* und das Schwesterwerk *L'âme ailée* anscheinend erst 1984 von Cinzia Barbagelata.

Die Aufnahme des dritten Satzes von *Xnoybis* muss Scelsi so fasziniert haben, dass er mit ihr immer weiter experimentierte. Auf dem Band NMGS0475-450 befinden sich neun Kopien,

¹ Der Ausgangston lässt sich wegen seiner Instabilität und eines extremen Fade-in nur schwer messen.

² Die Magie des Klangs, Bd. 1, S. 254.

³ NMGS0248-XXX, Riv@19-RVRS_01.R-56.mp3, 7:21–22:04; NMGS0424-433, Riv@38_01.L-128.mp3+Riv@38_01.R-128.mp3, 0:16–11:05 and Riv@38_02.L-128.mp3+Riv@38_02.R-128.mp3, 0:22–25:57.

die er als zweikanalige Mono-Aufnahme (ab 11:40), als Kanon (ab 18:47) und als rückläufigen Kanon (ab 15:37 und 21:55) miteinander kombinierte.

Das Band Nr. 154 hält eine besondere Überraschung bereit, denn hier hört man auf der rechten Spur die *Xnoybis*-Aufnahme gleich drei Mal.¹ Beim zweiten Mal wurde die Dynamik manipuliert: Bei 23:32 nimmt die Lautstärke plötzlich ab und bei 24:19 ebenso plötzlich wieder zu. Die dritte Aufnahme ist ein Fragment aus der zweiten (24:08–25:38). Die Schachtel des Tonbands trägt die Aufschrift „Concerto per vlno“, und in der Tat hört man hier die Oberstimme des Violinkonzerts *Anahit* (1965). In der Partitur wird sie größtenteils der Solovioline, abwechselnd aber auch dem Orchester (vor allem den Flöten) anvertraut. Die erste „Phrase“ erstreckt sich von T. 11–64 und durchwandert – wie im dritten Satz von *Xnoybis* – den Tonraum von d^2 bis f^2 , die zweite beginnt in T. 70 in den Flöten einen Ganzton höher auf e^2 , obwohl die zweite Aufnahme nur rund einen Viertelton höher ist (44 Ct) als die erste. Die Übereinstimmung mit *Anahit* endet bei 24:58 zu Beginn der Solokadenz in T. 109. Auf der linken Spur des Tonbands Nr. 154 ist eine Textur aus mehreren Ondiolen zu hören, die die Grundlage des Orchesterparts von *Anahit* bildet (ab 19:01). Beide Spuren zusammen ergeben eine zweikanalige Aufnahme. Sie stimmt bis 24:00 mit der Partitur (T. 91) überein und bricht bei 24:03 ab², während die obere Linie auf der rechten Spur noch bis zur Kadenz weiterläuft.

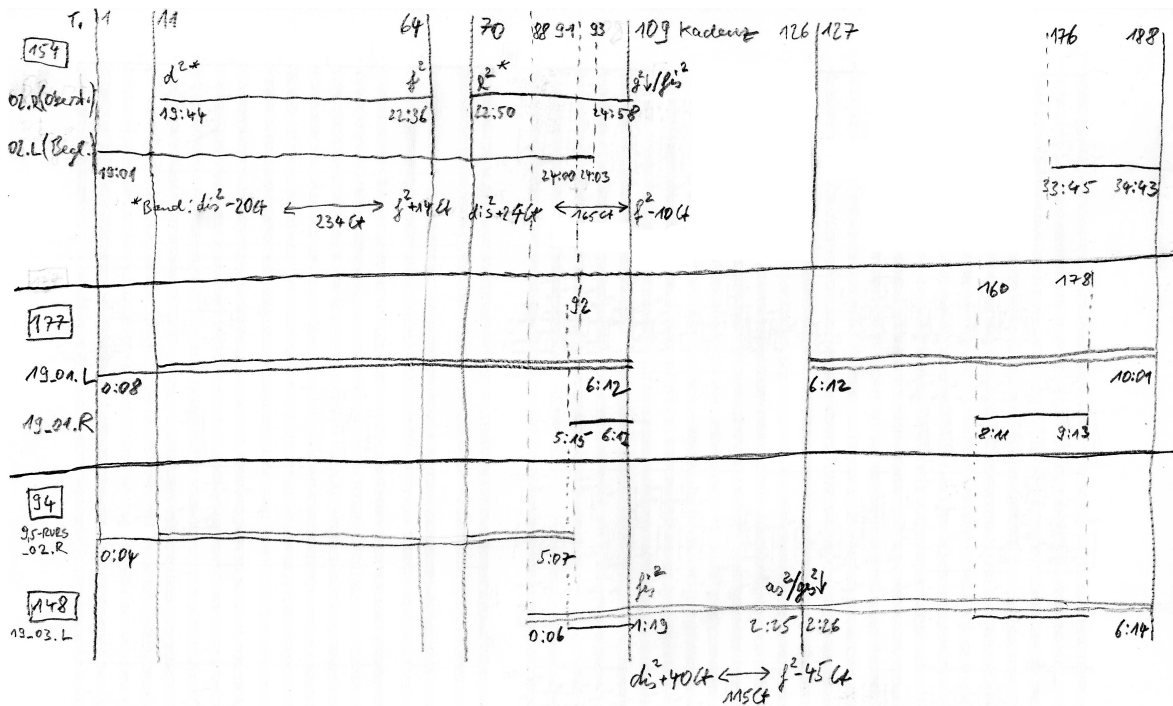
Auf einem anderen Tonband hat Scelsi beide Kanäle auf einer Spur zusammengemischt (NMGS0177-309, Riv@19_01_L-56.mp3, 0:08–10:01).³ Hier hört man auch die Fortsetzung des Stücks. Von 5:15–6:12 (T. 92–109) tritt eine Aufnahme auf der rechten Spur hinzu (Riv@19_01_R-56.mp3), die dem Ende der zweiten Oberstimmen-Phrase auf dem Band Nr. 154 ähnelt (rechte Spur, 24:22–25:19). Am Ende des zweikanaligen Abschnitts erwartet uns eine Überraschung, denn es fehlt die Solokadenz, stattdessen geht es bei 6:12 mit einem harten Schnitt direkt weiter mit dem Schlussteil ab T. 127. Auf der rechten Spur ist hier zunächst nichts zu hören, bis ab 8:11 ein kurzes Stück der rechten Spur und von 8:13 bis 9:13 ein Quintklang aus H und fis^2 hinzutritt.

Die Aufnahme auf Nr. 177 hat Scelsi noch ein weiteres Mal kopiert und sie dabei in zwei Teile getrennt. Der erste Teil befindet sich auf dem Tonband NMGS0094-267, Riv@9,5-RVRS_02.R-56.mp3, 0:04–5:07 (T. 1–91), der zweite auf NMGS0148-136, Riv@19_03.L-56.mp3, 0:06–6:14 (T. 88–188). Beide Aufnahmen überlappen sich um etwa 15 Sekunden (Partitur T. 88–91). Offensichtlich erfolgte die Trennung, um die Solokadenz einzufügen.

¹ NMGS0154-315, Riv@9,5_02.R-56.mp3, 19:44–22:36, 22:50–25:30 und 26:16–27:46.

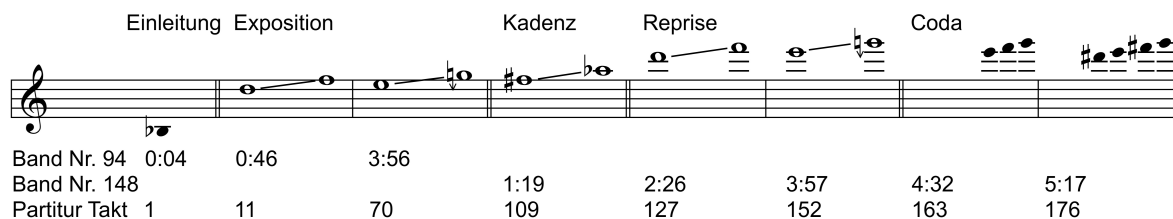
² Der Abschnitt von 23:51–24:03 ist gleichzeitig Bestandteil einer unvollständigen früheren Version des *Quartetto n. 4* (siehe NMGS0252-154, Riv@9,5-RVRS_01.R-56_stretched_to_19.MP3, 27:29–27:40, entsprechend T. 203/3–208/1).

³ Eine Kopie der Version ohne Solokadenz kann man auf dem Band NMGS0496-541, Riv@19_01.R-128.mp3, 50:23–1:00:20 hören.



Die improvisierten Klänge erweisen sich als bloßes Ausgangsmaterial, das Scelsi im Nachgang durch Schnitte, Schichtungen und Manipulation der Geschwindigkeit bearbeitete: „Komposition“ im Wortsinn.

Die Solokadenz beginnt auf dem Tonband Nr. 148 bei 1:19, es handelt sich um einen Abschnitt aus einer der *Xnoybis*-Kopien.¹ In der Partitur durchwandert die Solovioline während der Kadenz (T. 109–126) eine verminderte Terz aufwärts (von fis^2 bis as^2/ges^2 ↓), während die die Linie in der Aufnahme nur um 115 Ct steigt. In der Partitur endet das Orchester in T. 109 mit einem schmalen Cluster um das fis^2 herum ($f-fis/ges-g$ ↓) und die Solovioline beginnt ebenfalls mit fis^2 . In der Aufnahme beginnt die Linie plötzlich eineinhalb Halbtöne (150 Ct) tiefer als der Schluss des vorangehenden Abschnitts. In der Partitur wurde die Solokadenz nach fis^2 aufwärts transponiert, um sie dem Schluss des vorhergehenden Abschnitts anzupassen. Die Oberstimme des gesamten Werks bis zum Beginn der Reprise wird also durch drei große „Phrasen“ gebildet, die jeweils *Xnoybis*-Aufnahmen entnommen sind. Dadurch wird eine gewisse Einheitlichkeit gewahrt. Die ansteigende Sequenzierung der drei Phrasen im Ganztonabstand (T. 11 d^2 , T. 70 e^2 , T. 109 fis^2) erzeugt einen stringenten Spannungsaufbau.



Anahit wird mit einem lang ausgehaltenen Ton *B* eingeleitet, der nach und nach zu einem Ges-Dur-Dreiklang ergänzt wird. Doch die Tonhöhen schwanken leicht und verschieben sich nach und nach. Beim Einsatz der Solovioline auf dem zweigestrichenen *d* bilden sie einen G-Moll-Dreiklang: ein ausgesprochen romantischer Beginn, wären da nicht die irritierenden Reibungen durch Nachbartöne im Vierteltonabstand. Durch weites Vibrato, Tonrepetitionen, Triller und Tremoli gewinnt der Klang an Energie und Rauigkeit. Aus dem immer stärker

¹ NMGS0252-154, Riv@9,5-RVRS_01.R-56, 7:51–8:58.

vibrierenden, brodelnden Klang schälen sich weitere tonale Akkorde heraus, von denen besonders ein E-Dur-Dreiklang auffällt (T. 43, auf dem Band Nr. 94 ab 2:31). Doch bevor sie ganz rein erklingen, trüben sie sich wieder ein: Immer bleibt eine gewissermaßen sehnsuchtsvolle Spannung erhalten. Gegen Ende des zweiten Abschnitts wechselt die Harmonik zu einem hohen mikrotonalen Cluster. In der Reprise wiederholen sich die Klänge der Exposition, nur in doppelt so schneller Abfolge und eine Oktave höher. Kurz vor Beginn der Coda wird ein *H* als Grundton etabliert (10:27, T. 161). Er bildet mit der Quinte *Fis* als Oberstimme einen stabilen tonalen Rahmen, der bis zum Schluss des Stücks erhalten bleibt. In dem Quintraumen pendelt die führende Stimme mehrfach zwischen der Terz *Dis* und der Quarte *E*, um zum Schluss der Aufnahme in einen wohligen H-Dur-Dreiklang zu münden. Das scheint dem Maestro oder seinem „Demiurgen“ (oder beiden) wohl doch zu romantisch, um nicht zu sagen kitschig, erschienen zu sein. Stattdessen wandert die Solovioline in der Partitur vom *E* über *Fis* zum *G* (T. 183–186) und stellt damit auch den Bezug zum G-Moll-Anfang wieder her.¹

Verblüfft *Anahit* einerseits durch die fast neoklassische Anlage mit Einleitung, Exposition, Kadenz, Reprise und Coda, fehlt andererseits völlig die gewohnte äußerliche Virtuosität, bewegt sich die Violinstimme doch nur in kleinsten Intervallen und Glissandi. Stattdessen wird der Violinklang extrem differenziert, denn wie in *Xnoybis* ist der gleiche Ton ist auf bis zu drei Saiten gleichzeitig zu spielen. Dazu werden die Saiten auf die Töne des G-Dur-Dreiklangs gestimmt ($g-g^l-h^l-d^2$), was enorme spieltechnische Schwierigkeiten mit sich bringt. Soll dann noch auf einer Saite ohne und gleichzeitig auf einer anderen mit weitem Vibrato gespielt (siehe T. 35) oder gleichzeitig normal und auf dem Griffbrett gestrichen werden (T. 116 und 123), dürfte das nur noch annäherungsweise zu realisieren sein. *Anahit* erhielt in der Druckausgabe den Untertitel „Poème lyrique dédié à Vénus“ („Lyrisches Poem, Venus gewidmet“). Scelsi beschrieb das Werk als „kleines Konzert für Violine und Orchester in drei Sätzen, die nahtlos ineinander übergehen“.² Offensichtlich betrachtete er die Solokadenz als mittleren Satz. Auch im Uraufführungsprogramm wird *Anahit* als „concertino in three movements for violin and chamber orchestra“ bezeichnet. Das Stück wurde am 2. April 1967 in Athen während der 2nd Hellenic Week of Temporary Music von Devy Erlih, der auch den Kompositionsauftrag erteilt hatte, aus der Taufe gehoben. Er wurde vom 2nd Hellenic Week Instrumental Ensemble unter der Leitung von Stephanos Gazouelas begleitet. Im selben Konzert spielte Erlih auch *Xnoybis*.

¹ Das italienische Label Stradivarius veröffentlicht 2025 eine CD mit *Anahit* in der Ondiolafassung Giacinto Scelsis und einer WDR-Einspielung mit Annette Bik und dem Klangforum Wien unter der Leitung von Robert HP Platz (STR 37301). Die CD enthält außerdem *Aiôn* in der Fassung Scelsis und in der Aufnahme der Uraufführung mit dem Kölner Rundfunk-Sinfonieorchester unter der Leitung von Zoltán Peskó.

² Die Magie des Klangs, Bd. 2, S. 786–787.